

Editorial

Das Deutsche Romantik-Museum wird kommen. Das Land Hessen und der Bund haben je vier Millionen Euro zugesagt; das Freie Deutsche Hochstift konnte bereits sechs Millionen an Spenden einwerben. In Frankfurt, so heißt es, startet noch in diesem Jahr ein Architekturwettbewerb. Eine gute Nachricht, auch für die Freunde und Anhänger Friedrich Schlegels. Schließlich soll das neue Zentral-Museum der Romantik »den« (nicht: einen) »*Erinnerungsort für eine Schlüsselepoche* der deutschen und europäischen Geistesgeschichte bilden.«¹

I.

Museen sind immer gut, weil sie Kultur der Öffentlichkeit zugänglich machen.² Doch auch zu diesem Topos gibt es das Gegenteil. Das Museum steht dann nicht mehr für die schöne Trias von Sammeln, Bewahren und Weitergeben. Musealisieren heißt in der negativen Version, dass Geschichte in ein Objekt der Nostalgie transformiert, Überliefertes für den Touristikkonsum aufbereitet wird. Und dass am Ende eine überehrgeizige Museums-Didaktik Besucherzahlen und Medienpräsenz über Sachwissen stellt.

Bleibt abzuwarten, wie das kommende Zentral-Museum sich behaupten wird. An dieser Stelle nur ein Vorbehalt. Der euphorische Ton hat sein Recht, wenn es um die schwierige Finanzierung durch Politik und Sponsoren geht. Anders jedoch, wenn die Auftrags-Semantik sich so weit verselbständigt, dass man dem Museum zutraut, der historischen Romantik das Fortleben über ihren Entstehungskontext hinaus zu sichern. Dazu braucht es die Lehre.

1 <http://deutsches-romantik-museum.de/das-projekt> (22.10.2013).

2 Vgl. Thomas Thiemeyer: »Museum«. In: Ute Frietsch/Jörg Rogge (Hg.): *Über die Praxis des kulturwissenschaftlichen Arbeitens. Ein Handwörterbuch*. Bielefeld 2013, S. 283–287.

Dass Tradition nur dann bewahrt wird, wenn sie auch lebendig ist, ist ein Imperativ, den schon die Lateinschulen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts für ihren Literaturunterricht formuliert haben. Die Texte der Alten sollten, so die Reformer von damals, jetzt so unterrichtet werden, dass die Schüler sie nicht mechanisch repetieren, sondern in der Begegnung mit dem Überlieferten ein eigenes Interesse ausbilden. Lebendig ist die Tradition dann – und nur dann –, wenn die Schüler auch *freiwillig* (weiter) lesen. Das ist noch immer ein brauchbarer Maßstab. Autoren wie Friedrich Schlegel oder Novalis sollen auch der jetzigen, 1990 und später geborenen Schüler- und Studentengeneration etwas sagen.

Ein Museum, das sich auf Event-Ausstellungen, opulente Kataloge oder illustrative Vitrinenbeschriftung verlässt, ist damit überfordert. Doch auch Deutschunterricht und Bachelorseminar tun sich schwer. Vielleicht hat es einmal eine Zeit gegeben, als die ›blaue Blume‹ tatsächlich weithin faszinierte, und Rahel Varnhagens Salon spannende Genderpolitik versprach. Das alles wird auch noch so im Lehrplan stehen. Aber das ändert nichts daran, dass romantische Literatur weiter zurück in die Vergangenheit gerutscht ist. Friedrich Schlegel, der bekanntlich weder einen *Michael Kohlhaas* noch eine *Judenbuche* geschrieben hat, steht dieser Generation so fern, dass aus der praktischen Überlegung, wie man Schlegel oder Novalis unterrichten soll, die grundsätzliche Frage zu werden droht, ob man einen so sperrigen Autor *überhaupt noch* unterrichten kann.

II.

Die Frage nach der Lehrbarkeit – der *teachability* – ist keine kulturpessimistische Klage. Sie ist vielmehr ein willkommener Stresstest für den Literaturunterricht. Einfach nur Begeisterung zu empfehlen oder Schlegel-Texte als Pflichtlektüre vorzuschreiben, wird wenig nützen. Da lässt sich nichts aus dem Hut zaubern.

In dieser Situation haben überraschende Funde eine Chance. Was könnte das sein? Eine neue Interpretation des *Heinrich von Ofterdingen*? Eine ganz aktuelle Deutung der *Lucinde* als Programmschrift für die kommenden Geschlechterverhältnisse? Nicht eben wahr-

scheinlich. Der hier anzuzeigende Fund ist zunächst viel unscheinbarer. Es ist ein Fragment, ein Textstück aus den mehr als einhundert *Vermischten Bemerkungen*, die Friedrich von Hardenberg 1797 niedergeschrieben hat und die 1798 unter dem erstmals verwendeten Pseudonym Novalis in Auswahl erschienen sind. Gefunden hat dieses Fragment Stephan Porombka. Finden, um das klarzustellen, muss man können. Schließlich hat Novalis viel geschrieben, nicht alles hat die Kraft, die Aufmerksamkeitsschwelle *gerade jetzt* nachhaltig zu überwinden. Der Finder ist weder Romantikforscher, noch Deutschlehrer oder Museumsdirektor, sondern Professor für Texttheorie und Textgestaltung im Studiengang Gesellschafts- und Wirtschaftskommunikation an der Universität der Künste in Berlin. Hier endlich das (in der Novalis-Forschung schon oft zitierte) Fundstück selbst, es steht fast am Ende der *Vermischten Bemerkungen*:

Der wahre Leser muß der erweiterte Autor seyn. Er ist die höhere Instanz, die die Sache von der niedern Instanz schon vorgearbeitet erhält. Das Gefühl, vermittelt dessen der Autor die Materialien seiner Schrift geschieden hat, scheidet beym Lesen wieder das Rohe und Gebildete des Buchs – und wenn der Leser das Buch nach seiner Idee bearbeiten würde, so würde ein 2ter Leser noch mehr läutern, und so wird dadurch daß die bearbeitete Masse immer wieder in frischthätige Gefäße kömmt die Masse endlich wesentlicher Bestandtheil – Glied des wirk-samen Geistes.³

Nach Porombka sind diese wenigen Zeilen »im Kern die ganze romantische Theorie der Literatur«. ⁴ Das ist ein großes Wort, als Reklame aber auch etwas irreführend. Schließlich ist das Fragment nicht das, was gemeinhin als Theorie durchgeht. Novalis lässt keine Weltanschauung anklingen, auch ist das hier keine philosophische Spe-

3 *Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hg. von Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel. Bd. 2. München/Wien 1978, S. 282.

4 Stephan Porombka: »Für wahre Leser und erweiterte Autoren. Novalis: Blütenstaub-Fragmente (1798)«. In: Olaf Kutzmutz/Stephan Porombka (Hg.): *Erst lesen. Dann Schreiben. 22 Autoren und ihre Lehrmeister*. München 2007, S. 23–35, hier: S. 24. Online: <http://www.lito7.de/cms/content/essay/porombka-novalis-poetologie.html> (22.10.2013).

12 kulation oder die Idiosynkrasie eines Meisterdenkers. Theorie ist dieser kurze Text nur insofern, als im Zentrum das Verfahren, die Praxis des Lesens und Schreibens, steht. Damit ist auch gesagt, wo dieses Textstück überhaupt erst zum Fund wird: Nicht dort, wo man die Romantik verstehend deuten will oder die ästhetische Erfahrung des gelungenen Kunstwerks sucht. Das Fragment wird dort produktiv, wo die medialen Kulturtechniken Lesen und Schreiben Thema sind, wo »es um die Frage geht, was man lesen soll, wenn man schreiben will.«⁵ Mit dieser Festlegung werden viele Kontexte der Romantik, die auch noch interessant sein können, aber ungleich weniger *relevant* sind, ausgeblendet. Im Folgenden kann das Fragment nicht vollständig – wie auch? – expliziert werden. Eine knappe Paraphrase muss reichen. Mehr findet sich bei Porombka, oder man folgt gleich Hardenbergs Text und liest selber weiter, bei Novalis, bei Schlegel, bei Schleiermacher.

Den Anfang macht eine gegenintuitive Setzung: Es ist der Leser, nicht der Autor, auf den es ankommt. Dieser »wahre« Leser ist, anders als gemeinhin gedacht, nicht der Autorität des Autors untergeordnet und nur passiv aufnehmend. Andererseits ist der Leser auch nicht die neue Zentralinstanz, die jetzt umgekehrt alles andere bestimmt. Leser und Autor sind vielmehr zwei Modi, zwei Operationen, die im steten Wechsel ineinander greifen – und so, zugespitzt, ein einziges Verfahren bilden. Lektüre ist, wenn sie produktiv ist, ein Umschreiben und Weiterschreiben. Auch der Autor, das versteht sich jetzt, ist einmal ein Leser gewesen (und wird es immer wieder von neuem sein), der sich aus seinen Lektüren – den »Materialien«, so Novalis – einen neuen Text zusammengesucht und zusammengebaut hat. Auch dieser Text ist dann wieder nur ein weiteres Element in einer unabsehbaren, weil endlosen Kette von Texten. Das Werk, gemeinhin als abgeschlossener Text mit Anfang und Ende verstanden, ist nicht die größere Leistung, der erste und letzte Sinn und Zweck allen Schreibens. Es ist, schreibtechnisch gesehen, nur ein aufwändig markierter Ausschnitt, eine Art Standfoto einer sich immer weiter fort bewegenden Schreibszene. Setzt die Schreib-Lese-Bewegung wieder ein, wird auch das Werk wieder aufgelöst in neues Material für das Weiterschreiben. Novalis versteht dieses Arbeitsprocedere

5 Porombka: »Für wahre Leser und erweiterte Autoren« (s. Anm. 4), S. 23.

nicht als ein bloß mechanisches Umwälzen von Texten und Lektüren. Es setzt vielmehr einen alles entscheidenden Effekt frei: Im dauernden Wechsel erhöht sich die Qualität der so generierten Produkte. Novalis spricht von der zu bearbeitenden »Masse«⁶ an geschriebenen und gelesenen Texten, die das Schreibe-Lese-Verfahren immer »noch mehr« läutert. »[L]äutern« steht für eine reiche Palette von miteinander verbundenen Operationen wie Umwandeln, Verbessern, Reinigen, Klären, von Fehlern befreien. Allesamt Tätigkeiten, die aus dem praktisch-direkten Umgang mit dem Material heraus stets neue und andere Chancen auf Verbesserung und Zugewinn erarbeiten.

III.

Warum diese ausführliche Paraphrase? In der Langform wird deutlich, dass das romantische Textherstellungsverfahren direkt in die Gegenwart weist. Und erst diese Gegenwärtigkeit macht aus dem Fragment einen Fund. Was Novalis als Normalverfahren der Textherstellung konzipiert, ist kein romantisches Motiv, keine moderne, avant la lettre ausgedachte Theorie, sondern tagtägliche Praxis: Das Fragment entfaltet auf engstem Raum, so Porombkas Fundbeschreibung, die »Grundtechniken in der elektrifizierten und digitalisierten Medienkultur« der Gegenwart.⁷ Kopieren, Montieren, Querlesen, Zitieren, Kreuzen, Sampeln, Covern, Intertextualisieren – inzwischen sind das gängige Verfahren in Literatur, Essay, Film oder Musik. Es sind weithin praktizierte Zugriffs- und Bewegungsformen in der digitalen Welt, auch dort, wo der Abstand zu den klassischen Künsten und professionellen Qualitätsstandards noch groß ist.

Doch wenn das, was im Fragment steht, bereits Realität ist, warum dann überhaupt noch Novalis lesen? Dieser Einwand übersieht, dass Verfahren, auch wenn sie bereits angewandt werden, noch nicht begriffen sind. Erst recht ist nicht gewährleistet, dass man sich

6 Zur Verwendung des Begriffs bei Friedrich Schlegel vgl. zuletzt Christian Benne: »Kunst der Organisation. Zur Philologie der ›Massen‹ in Friedrich Schlegels *Über Goethes Meister*«. In: Ulrich Breuer/Remigius Bunia/Armin Erlinghagen (Hg.): *Friedrich Schlegel und die Philologie*. Paderborn u. a. 2013, S. 99–126.

7 Porombka: »Für wahre Leser und erweiterte Autoren« (s. Anm. 4), S. 24.

14 auch in Verfahren – so wie in einem gedankenreichen Text – *selbsttätig und nachdenkend bewegen kann*. In der Regel werden heute die medialen Verfahren, um die es hier geht, nahezu ausschließlich nach den Kriterien einer ökonomisch verstandenen Benutzerfreundlichkeit expliziert. Vorrang haben stets bereits vorformatierte, standardisierte Optionen. Die kreativen Möglichkeiten eines *überlegten* oder auch *experimentellen* Gebrauchs von Medien und Kulturtechniken fallen dann unter den Tisch. Novalis lesen heißt, eine marktgängige Verfahrenstechnik des Lesens und Schreibens *in Ideengeschichte zurückverwandeln* zu können. Ein Unterricht, der das zum Thema macht, wäre nicht zuletzt ein Beitrag zur »Geschichte unserer digitalen Gegenwart«. ⁸ Zugegeben, das ist ein anspruchsvolles Unternehmen, gleichermaßen ein Bildungs- und ein Forschungsprogramm. Doch wo ist die Alternative? Weiter wie bisher? Einmal den schöngeistigen, in normativer Ästhetik und wohlmeinenden Themen verharrenden Literaturunterricht, und dann das praktische Internet-Seminar, in dem die Handhabung fertiger Industrieprodukte eingeübt wird – das kann es jedenfalls nicht sein.

Ein weiterer Einwand. Wenn Hardenberg als Kultur-Techniker gelesen wird, hat dann die Germanistik überhaupt noch das Sagen? Das unterstellt, dass die germanistische Literaturwissenschaft hier tatsächlich zuständig ist. ⁹ Doch der Literaturunterricht ist keine akademische Veranstaltung. Immer wieder haben Lesepraktiken, die außerhalb der Fachwissenschaft erfunden und eingeübt worden sind, ihren Weg in die offizielle Schullektüre gefunden. Auch das Lesen hat eine Geschichte, und die ist nicht mit der deutenden Literaturinterpretation – sie dominiert noch immer den Literaturunterricht – an ihr Ende gekommen. Sicher ist nur, dass die digitalen Kulturtechniken nicht so neu sind, wie das Marketing behauptet, und dass die »digitale Revolution« nicht einfach die alte Welt des Buchdrucks überrennt und obsolet macht. Die Medien-Philologie hat daher das

8 Evgeny Morozov: »Es ist lächerlich, das Internet erklären zu wollen! Gespräch mit Jordan Mejias«. In: *FAZ*, 12. Oktober 2013. Online: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/evgeny-morozov-im-gespraech-es-ist-laecherlich-das-internet-erklaeren-zu-wollen-12614255.html> (22.10.2013).

9 Dieser Anspruch wird wider besseres Wissen erhoben: Über den Literaturunterricht wird in der (Fach-)Didaktik entschieden, nicht in der Wissenschaft.

simple Entweder-Oder längst durch das komplexere Modell der Konvergenz ersetzt: »The transition from print to digital media«, so Jerome J. McGann, »is less a revolution than it is a convergence.« Trifft dies zu, dann ist Hardenbergs praktische Texttheorie auch eine Antwort auf die Leitfrage McGanns: »What kind of research and educational program can integrate the preservation and study of these two radically different media?«¹⁰

IV.

Und wie steht es mit der literarischen Bildung? Ist sie es nicht, die überhaupt erst einen eigenen Literaturunterricht rechtfertigt? Was wird aus ihr, wenn weder die großen Ideen und normativen Entwürfe noch die ästhetische Form und das kreative Genie des Autors im Zentrum stehen? Oder ist das alles nur eine Verlustrechnung? In der Tat ist die Differenz erst einmal groß. Seit dem Ende des gelehrten Literaturunterrichts hat man literarische Bildung als eine ganz überwiegend auf Lesen und Belesenheit – und nicht (mehr) auf das Schreiben – gegründete humanistisch-ideale Formung des Individuums propagiert. Abgesichert wurde und wird dieses Konzept mit einer hehren Semantik von Werten und ästhetischen Erfahrungen als der fundamentalen Basis für eine grundsätzlich positive Ausbildung eines »inneren Selbst«. Hardenbergs Fragment schließt hier nicht an. Er dekontextualisiert vielmehr dieses Literaturverständnis, wenn er hochfahrende Semantik durch technische Operativität, und Kunstempphase durch praktische Reflexion auf den Mehrwert scheinbar simpler Kulturtechniken ersetzt. Doch wie steht es mit diesem Mehrwert? Trägt er ein alternatives Verständnis von literarischer Bildung?

Eine erste, auch etwas rasche Antwort weist der schreibenden Lektüre bzw. dem lesenden Schreiben selbst eine bildende Funktion zu. So wäre das medientechnische Können vergleichbar mit dem, was

10 Jerome J. McGann: »The Amoderms: Towards Philology in a New Key. A Feature Interview with Jerome J. McGann«. In: <http://amodern.net/article/interview-with-jerome-mcgann/> (22.10.2013); Anlass für das Interview ist McGanns Aufsatz mit dem gleichem Titel: »Philology in a New Key«. In: *Critical Inquiry* 39 (2013), Nr. 2, S. 327–346.

16 im 19. Jahrhundert einmal die praktische Vertrautheit mit Lyrik und Musik war, als man auch außerhalb von Universität und Theater wusste, wie man Verse schreibt oder im geselligen Kreis Musik aufführt.

Eine zweite Antwort holt weiter aus. Wie weit steht Hardenbergs romantische Textpoetik tatsächlich außerhalb der klassischen Dichtungslehre? ›Gehalt‹ und ›Form‹ – zwei der drei seit dem Ende des 18. Jahrhunderts kanonischen Strukturelemente der Dichtung – fehlen ganz offensichtlich in dem zitierten Fragment. Doch gibt es, wie angedeutet, ein drittes Element – die ›literarische Materie‹, für die sich in der Literaturwissenschaft die Bezeichnung ›Stoff‹ durchgesetzt hat. Stoff ist zunächst das, was vor der Gestaltung des Autors liegt und somit nicht der Kunst zugehört.¹¹ Genau deswegen, so ist zu vermuten, hat das Fach sich wenig für den Stoff interessiert. Im Stoff, so die implizite Abwertung, zeigt sich eben gerade nicht, was nach der hehren Vorstellung des Literaturunterrichts zählt: das Genie und das Inkommensurable als Essenz des Künstlerischen. Der konkreten Verbindung zwischen dem Werktext und der materiellen Realität des Stoffs ist man dagegen selten nachgegangen. Für eine Literaturwissenschaft, die darauf insistiert, dass Literatur primär Kunst ist, ist Stoff nur dann relevant, wenn er bereits den Prozess der ästhetischen Subjektivierung von Welt durch den Autor durchlaufen hat. Stoff ist hier immer schon durch einen Autor geformter Stoff. Insofern steht er auf einer Stufe mit Motiv und Thema.¹²

In diesem Begriffskontext liest sich Hardenbergs Fragment als kalkulierter Einspruch gegen die Abwertung des Stoff-Begriffs. Novalis gebraucht an dieser Stelle nicht den Terminus ›Stoff‹, sondern verwendet den älteren Ausdruck ›Material‹ bzw. ›Materialien‹. Der Autor ist hier kein Künstler, kein genialer Schöpfer, sondern einer, der am und mit dem Material arbeitet. Stoff bezeichnet dann auch nicht eine als solche ja gar nicht zugängliche objektive Natur, sondern

11 Gute Hilfestellung für das Folgende gibt Jens Ruchatz: »Implikationen des Stoffbegriffs«. In: Gerald Eckerhoff/Michael Eggers (Hg.): *Der Stoff, an dem wir hängen: Faszination und Selektion von Material in den Kulturwissenschaften*. Würzburg 2002, S. 107–118.

12 Vgl. für die ältere Forschung zusammenfassend und mit aufschlussreicher Titelführung Elisabeth Frenzel: *Stoff, Motiv- und Symbolforschung*. 4. durchges. und erg. Aufl. Stuttgart 1978.

jene »Masse« der Schriften und Texte, die zu »scheiden« und zu »läutern« sind. Autorschaft ist primär am Stoff orientiert. Der Autor verliert in Relation zum Stoff seinen Sonderstatus: »Der Autor – oder das, was ich als Funktion Autor zu beschreiben versuchte – ist wohl nur eine der möglichen Spezifikationen der Funktion Stoff.«¹³ Nach diesem Modell von literarischer Autorschaft wird der Stoff nicht immer schon als etwas anderes wegdefiniert. Er bleibt sichtbar, so dass der permanente Wechsel von Lesen und Schreiben sich als ein permanenter Wechsel zwischen Roh-Stoff und Stoff rekonstruieren lässt. Kurz: intelligentes, produktives Schreiben ist primär am Stoff orientiert, es ist eine Poetik des Stoffs, nicht eine des Kunstwerks und des Künstlers. Bleibt – in einer letzten Wendung – zu fragen: Bringt uns das näher an einen anderen, die Romantik verlebendigenden Literaturunterricht?

V.

Hardenberg hat die *Vermischten Bemerkungen* unter dem Titel *Blütenstaub* für den Druck bearbeitet und sie im ersten Band des *Athenaeum* von Friedrich Schlegel veröffentlichen lassen. Die (verlorene) Druckfassung wurde von Schlegel »diaskeuastisch« bearbeitet und umsortiert, wobei einige Fragmente herausgelöst und andere ergänzt worden sind. Vergewagt man sich die Publikationssituation – neue Zeitschrift, allererste Lieferung, Friedrich Schlegel als ehrgeiziger Editor – dann ist der Titel Programm. Blütenstaub bzw. Pollen ist eine botanische Metapher, die etwas genauer bedacht sein will, weil nur zu oft der Unterschied zwischen Pollen und Samen nicht beachtet wird.¹⁴ Samen, das wird der Botaniker zugestehen, kann sich nicht ohne die Wirksamkeit von Pollen ausbilden. Aber ein Same, und das ist hier entscheidend, trägt in sich schon eine vollständige Pflanze – darin vergleichbar einem Embryo –, die sich nur noch voll

13 Michel Foucault: »Was ist ein Autor?«. Hier zitiert nach Rembert Hüser: »Stoff geben«. In: *Verstärker* 1 (1996), Nr. 1. Hg. von Markus Krajewski u. Harun Maye; http://www.culture.hu-berlin.de/verstaerker/vs001/hueser_stoff.html (22.10.2013).

14 So der Hinweis von Ulrich Stadler: »>Wahre Leser« von »wahren Lesern«? Über den Dokumentationsband der zweiten Fachtagung der Internationalen Novalis-Gesellschaft«. In: www.iaslonline.lmu.de/index.php?vorgang_id=2422 (22.10.2013).

18 entwickeln muss. Beim Blütenstaub dagegen braucht es das Zusammentreffen zweier Instanzen, vergleichbar dem Zusammenkommen von Spermien und Ei. Die Entscheidung Hardenbergs, hier nicht Samen oder Sämereien, sondern *Blüthenstaub* als Programm-Titel zu setzen, ist ein Hinweis, dass es beim ›wahren Leser‹ und ›erweiterten Autor‹ letztlich um die Frage geht, *wie Neues entsteht*. Trifft dies zu, dann entwickelt das von uns zitierte Fragment nicht nur eine Texttheorie. Es ist zugleich eine Poetik für das Generieren von Neuem – Ideen, Einfällen, witzigen Kombinationen, originellen Gedanken. Im Wechsel zwischen Leser und Autor steckt eben auch die Chance, nicht nur Texte zu scheiden und zu läutern: In diesem Prozedere kann es auch – und das mit gesteigerter Wahrscheinlichkeit – zu einem Zusammentreffen kommen, aus dem ein ›Funke‹ schlägt und zu einer guten Idee wird. Ideen und Einfälle, wer wüsste dies nicht, sind ein knappes Gut. Weil sie eben nicht auf Knopfdruck entstehen, keine Sache nur der Fleißarbeit oder einiger weniger genialer Köpfe sind. Bislang war es vor allem die Kunst, der man die Fähigkeit zugeschrieben hat, ein Ort der Innovation zu sein; noch immer wird die Kunst ob der ihr eigenen, unübertroffenen Dynamik des Neuen gefeiert. Doch das wird man angesichts einer Kunst, die von ihrem Marketing nicht mehr zu trennen ist, nicht weiter gelten lassen können. Die Dynamik scheint erschöpft, produziert mehr und mehr nur im Übermaß forcierte Neuerungen ohne Substanz.¹⁵

Wenn Ideen nicht mehr bevorzugt von der Kunst zu erwarten sind – woher dann? Eine gute Alternative sind Ideensammlungen wie die *Vermischten Bemerkungen* bzw. die *Blüthenstaub*-Fragmente. Auch sie zählen zu den zirkulierenden Stoffmassen, den unüberschaubaren Textbeständen, aus denen der wahre Leser, der erweiterte Autor immer wieder neue Einfälle ziehen kann. Hardenbergs Fragment ist als romantische Texttheorie auch eine Produktions-Idee für Neues. Vielleicht steckt in diesem niederschweligen Verfahren zur Ideenfindung dann auch jener Mehrwert, der den schönen Gedanken einer literarischen Bildung weiterschreibt. Man müsste es einmal ausprobieren.

15 Erhellend dazu Henning Ritter: »Neues erscheint nicht. Die erschöpfte Freiheit der Kunst«. In: ders.: *Die Fassaden am East River*. Frankfurt a. M. 2000, S. 81–93, hier: S. 82–86.